



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2015

Wovon wir sprechen, wenn wir von Phantastik sprechen

Spiegel, Simon

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-113692>

Journal Article

Published Version

Originally published at:

Spiegel, Simon (2015). Wovon wir sprechen, wenn wir von Phantastik sprechen. *Zeitschrift für Fantastikforschung*, 5.1(9):3-25.

Wovon wir sprechen, wenn wir von Phantastik sprechen

Simon Spiegel

What We Talk About When We Talk About the Fantastic

The question of how to define *the fantastic* (die Phantastik) has plagued the German speaking discourse about the genre since its beginnings. Especially Tzvetan Todorov's narrow definition has been a much-discussed bone of contention. In my article, I profess that many of these arguments have been misguided. The real problem is not how to define the fantastic but rather the concept of genre itself. Most studies dealing with the fantastic are oblivious to genre theory and unknowingly proceed along the lines of an ultimately outdated systematic understanding of genre. More current approaches of genre, which conceptualize genres as discursive objects – and therefore as highly changeable –, are rarely taken into account. I therefore want to make a case for a stronger consideration of recent genre theory when it comes to defining the fantastic.

1. Einleitung

Im Gegensatz zur Geschichte der Naturwissenschaften, in deren Verlauf Modelle und Theorien regelmäßig widerlegt oder durch leistungsfähigere und umfassendere ersetzt werden, tun sich die Geisteswissenschaften schwer mit der Idee des wissenschaftlichen Fortschritts.¹ Ästhetische Theorien lassen sich zumindest im strengen Sinne des Wortes nicht widerlegen, sondern geraten eher aus der Mode. Das bedeutet freilich nicht, dass nicht auch in unseren Disziplinen ein Gefühl des Fortschritts herrschen würde. So sind wohl die meisten Wissenschaftler, die sich im Gebiet der Phantastik tummeln, der Ansicht, dass wir heute "weiter" sind als die Forschung vor 20 oder 30 Jahren.

Zwar dürfte es nicht ganz einfach sein, dieses "weiter" konkret zu beschreiben, aber ein Bereich, in dem wir uns unseren Vorgängern überlegen fühlen, ist wohl der der Definitionen. Vorbei die erbitterten Kämpfe darum, was Phantastik nun *wirklich* ist, vorbei die Zeiten, in denen ein Stanisław Lem einem Tzvetan Todorov – unter beträchtlichem Applaus – vorwerfen konnte, dessen Theorie der phantastischen Literatur sei "als kulturelle Tatsache schädlich" (Lem, "Todorovs Theorie" 34). Nicht nur werden die Auseinandersetzungen heute weniger erbittert geführt, mittlerweile scheint sich zudem vielerorts die Einsicht durchgesetzt zu haben, dass sich mit einem Methoden- und Definitionen-Pluralismus ganz gut leben lässt und die Wahl des Ansatzes keine Frage von Leben und Tod ist. Der beste Beleg für diese neue Eintracht ist die Gründung der GFF vor fünf

1 Allerdings hat Thomas S. Kuhn in *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen* überzeugend dargelegt, dass auch in den Naturwissenschaften die Theorieentwicklung keineswegs so linear verläuft, wie oft suggeriert wird.

Jahren; tatsächlich trieb die korrekte Schreibweise von 'Phantastik' die Mitglieder weit mehr um als die Frage, was mit dem Begriff gemeint sein könnte.

Allerdings scheint mir die aktuelle Ruhe etwas trügerisch; trotz der neuen Toleranz ist die Frage nach der korrekten Phantastik-Definition nicht *ad acta* gelegt. Der Streit um Todorovs Phantastiktheorie, dem "great skeleton in our closet"², ist keineswegs beigelegt. So flammt die Diskussion an den GFF-Tagungen regelmäßig wieder auf, und auch in den wissenschaftlichen Publikationen zum Thema geht die Auseinandersetzung weiter.

Als Beispiel hierfür seien zwei Veröffentlichungen der jüngsten Zeit genannt: Sowohl das lange erwartete Metzler-Handbuch *Phantastik* als auch Karin Angela Rainers Dissertation *Neue Ansätze, Analysen und Lesarten der phantastischen Literatur* sind durchdrungen vom alten Gegensatz zwischen minimalistischen Definitionen in der Todorov'schen Tradition und maximalistischen Ansätzen.³ Allerdings tritt dieser Gegensatz nicht mehr als lauter Streit an der Oberfläche auf, sondern hat sich in tiefere Schichten verlagert. So behandelt das Metzler-Handbuch zwar eine breite Palette von Genres und Formen, von Science Fiction und Utopie über Märchen und Fantasy bis zu Horror, scheint also einem breiten Phantastikverständnis verpflichtet. Das von den Herausgebern Hans Richard Brittnacher und Markus May verantwortete Kapitel zu Phantastiktheorien konzentriert sich aber fast ausschließlich auf die minimalistische Theorietradition; Fantasy, Märchen oder Horror werden in diesem Kapitel überhaupt nicht erwähnt, SF nur gestreift.

Rainer wiederum diskutiert zwar die üblichen Verdächtigen, reiht die verschiedenen Ansätze aber nur aneinander und kommt am Ende der beiden Definitionskapitel zum Schluss, "dass es sich bei auch noch so elaborierten wissenschaftlichen Modellen nur um Theorien mit einer bestimmten Lebensdauer handeln kann" (61f.). Entsprechend verzichtet sie auf die eigentliche Definition ihres Gegenstands.

Auffallend hierbei ist, dass der offensichtlich vorhandene Gegensatz in beiden Fällen nicht wirklich thematisiert, sondern tendenziell 'verwedelt' wird. Man scheint zwar anzuerkennen, dass es unterschiedliche Vorstellungen gibt, wie Phantastik zu fassen sei, entscheidet sich aber für keine. Nun ist es im Rahmen eines Handbuchs sicher sinnvoll, sich nicht auf einen einzigen Ansatz zu beschränken; dass die Herausgeber das Problem der verschiedenen Phantastik-Konzeptionen aber nie ausdrücklich thematisieren, ist dennoch nicht recht nachvollziehbar. Im Falle von

2 So die Formulierung Clemens Ruthners an der Paneldiskussion zum Auftakt der Gründungstagung der GFF; online unter <https://lecture2go.uni-hamburg.de/konferenzen/-/k/11381>.

3 Die Unterscheidung zwischen minimalistischen und maximalistischen Definitionen stammt von Uwe Durst (28).

Rainers Untersuchung führt die fehlende Festlegung schließlich zu vollkommener Konfusion; im Grunde wird nie ersichtlich, was Gegenstand ihrer Studie ist.

Angesichts des langen und fruchtlosen Streits um die wahre *Phantastik*-Definition mag diese Zurückhaltung bis zu einem gewissen Grad verständlich sein. Und obwohl ich der Ansicht bin, dass präzise Begriffsbestimmungen nützlich und notwendig sind, möchte ich hier auch keineswegs alte Konflikte neu aufleben lassen und ein weiteres Mal eine *endgültig richtige* Phantastik-Definition präsentieren. Mein Anliegen ist grundlegenderer Art: Ich möchte zeigen, dass ein Großteil der bisherigen Diskussionen auf einem Missverständnis beruht. Meiner Ansicht nach ist gar nicht entscheidend, wie man Phantastik im konkreten Fall definiert, ausschlaggebend ist vielmehr, dass man sich bewusst ist, von welcher Art der Gegenstand ist, den man mit dem mit Label 'Phantastik' versieht.

Dass es ein Ding namens Phantastik gibt, scheint unbestritten, von welcher Wesensart dieses Ding ist, ist dagegen weitaus weniger klar. Meist wird Phantastik zwar als Gattung respektive Genre verstanden, damit ist aber noch wenig gewonnen, denn das Konzept des Genres ist ebenfalls notorisch unscharf. Meine These ist denn auch, dass nicht die Phantastik *an sich*, sondern die *Genretheorie* die Wurzel des Problems ist, das unsere Disziplin schon so lange beschäftigt. Ziel meines Artikels ist somit nicht eine weitere Phantastikdefinition, sondern eine Reflexion darüber, was wir eigentlich tun, wenn wir einen Gegenstand namens Phantastik definieren.

Im Folgenden werde ich deshalb zuerst auf einige grundlegende Fragen der Genretheorie eingehen, um anschließend darzulegen, welche Konsequenzen diese Überlegungen für die Konzeptualisierung der Phantastik haben.

2. Probleme der Genretheorie

Ich werde bei meinen Ausführungen einigermaßen eklektisch zwischen Literatur- und Filmtheorie hin und herspringen. Denn obwohl die Diskussion um den Phantastikbegriff vor allem in der Literaturwissenschaft geführt wurde, herrscht weitgehend Konsens, dass Phantastik als medienübergreifendes Konzept zu betrachten sei. Zudem haben filmwissenschaftliche und literaturwissenschaftliche Genretheorie seit jeher einen unterschiedlichen Fokus, wobei die Filmtheorie gewisse Aspekte betont, die für unsere Zwecke von besonderem Interesse sind. So stehen beim kommerzielleren Medium Film Fragen der Vermarktung, um die sich die traditionelle Literaturwissenschaft kaum kümmert, schon früh im Zentrum.

Anders als im Englischen oder Französischen existieren im Deutschen mit 'Gattung' und 'Genre' zwei Begriffe, die im Grunde zwar das gleiche Konzept bezeichnen, je nach Kontext und Autor aber unterschiedlich verwendet werden.

Mancherorts werden Gattung und Genre klar geschieden, andernorts werden sie synonym verwendet.⁴ Ich werde im Rahmen dieses Artikels bevorzugt von Genre sprechen, verwende den Begriff der Gattung aber synonym.⁵

Wenn wir über Filme, Literatur oder Musik sprechen, bedienen wir uns fortlaufend Genrebezeichnungen. Auch ein literaturwissenschaftlicher Laie hat eine Vorstellung davon, was er von einem Buch erwarten kann, das in der Buchhandlung in der Abteilung 'Krimi' steht, und ein Teenager, der ins Kino geht, weiß in der Regel nicht nur zwischen einer Komödie, einem Actionfilm, einem Thriller und einem Musical zu unterscheiden, sondern hat diesbezüglich auch klare Präferenzen. Und auch wenn das Genre heute nicht mehr so hoch im Kurs steht wie einst, würde sich der besagte Teenager kaum darüber wundern, dass die Figuren im Musical unvermittelt zu singen und zu tanzen beginnen; vielmehr sind diese Ausbrüche, die in einem Thriller oder Actionfilm zweifellos fehl am Platz wären – mit der Komödie verhält es sich bereits ein bisschen anders –, ein, wenn nicht sogar *das* konstituierende Merkmal des Genres Musical.

Genres sind somit Kategorien, derer wir uns im Umgang mit Medien ständig bedienen. Wir benutzen Genrebezeichnungen nicht nur, wenn wir über kulturelle Artefakte sprechen, wir verknüpfen auch bestimmte Erwartungen mit ihnen:

Genres [...] consist [...] of specific systems of expectation and hypothesis that spectators bring with them to the cinema and that interact with films themselves during the course of the viewing process. These systems provide spectators with a means of recognition and understanding. They help render films, and the elements within them, intelligible and therefore explicable. (Neale, "Questions of Genre" 179)

Genres wirken somit in hohem Maße als rezeptionsleitende Kategorien. Umgekehrt prägen sie auch die Produktion. Dass die Erwartungen des Rezipienten erfüllt werden – was in der Regel der Fall ist – setzt ja voraus, dass sich Autoren und Regisseure ihrer ebenfalls bewusst sind und sie zumindest teilweise bedienen.

4 Beispielsweise versteht der Film- und Medienwissenschaftler Knut Hickethier unter einer Gattung "den darstellerischen Modus (z.B. Spiel-, Dokumentarfilm)" respektive "die Verwendung (z.B. Werbe-, Lehr-, Experimentalfilm)" (63), während das Genre inhaltlich-strukturell bestimmt wird (ebd. 62). Der Literaturwissenschaftler Klaus W. Hempfer dagegen spricht in seiner *Gattungstheorie*, dem wohl meistzitierten deutschsprachigen Werk zum Thema, ausschließlich von Gattungen. Uwe Durst wiederum verwendet Gattung in seiner *Theorie der phantastischen Literatur* ausschließlich für die klassische Trias Lyrik, Drama, Epik und bezeichnet 'kleinere' Formen wie Phantastik, SF oder Utopie konsequent als Genres. Siehe auch Dunker.

5 In meinen Ausführungen stütze ich mich für die Filmwissenschaft wesentlich auf die Arbeiten von Altman und Schweinitz und für die Literaturwissenschaft auf diejenigen von Hempfer und Zymner.

Dabei sind die Erwartungen jeweils an bestimmte Elemente geknüpft. Genres erscheinen als mehr oder weniger feste Sets wiederkehrender Bausteine. In einem Western dürfen Cowboys mit Stetson und Colt ebenso wenig fehlen wie Indianer oder das Dörfchen mit Saloon – Letzterer natürlich mit Schwingtür.⁶ Auch auf der Ebene des Plots gibt es Gemeinsamkeiten. So erzählt ein Western typischerweise vom Konflikt Zivilisation versus Wildnis. In seinem Zentrum steht eine Hauptfigur, die im Gegensatz zum übrigen Personal die Grenze zwischen diesen beiden Sphären überschreiten kann und am Ende in gereinigter Form in die Zivilisation zurückkehrt.

Genres besitzen somit im "täglichen Gebrauch" eine offensichtliche Evidenz und können – zumindest scheinbar – in Form wiederkehrender Elemente auf der Ebene des Textes identifiziert werden. Dennoch lassen sie sich nur schwer auf einer abstrakt-systematischen Ebene fassen. Dafür gibt es eine Reihe von Gründen, ich möchte hier nur auf zwei vertiefter eingehen.

Genres sind schon auf einer rein textlich-strukturellen Ebene nicht stabil, sondern entwickeln sich ständig weiter. Bereits die russischen Formalisten sahen die Entwicklung von Genres – und der Literatur insgesamt – "als einen Vorgang mit bruchartigen Änderungen, Revolten neuer Schulen und Konflikten konkurrierender Gattungen" (Jauß 24). Jede ursprünglich neue Form erstarrt, wird kanonisiert und fordert so die Entstehung neuer Formen heraus. Diese Einsicht ist im Grunde nicht weiter erstaunlich, denn die wirklich interessanten Genre-Werke sind ja nicht jene, die in rein formelhafter Weise bekannte Elemente immer gleich anordnen, sondern Filme oder Romane, welche die bis dahin geltenden Regeln variieren oder überschreiten. Im Verständnis des russischen Formalismus erscheint Literaturgeschichte somit als ständige Abfolge von Kanonisierung, Automatisierung und dem Entstehen neuer Formen, die nach oben drängen, um später ihrerseits kanonisiert zu werden. Daraus folgt in den Worten Boris Tomaševskijs "dass es nicht möglich ist, irgendeine logische oder fest umrissene Genreklassifikation zu erstellen. Ihre Abgrenzung ist immer historisch, d. h. sie trifft nur auf einen bestimmten historischen Moment zu" (249).⁷ Für das methodische Vorgehen bedeutet das: "In der Theorie der Genres ist ein deskriptiver Zugang angezeigt" (ebd.).

Bereits die russischen Formalisten betrachteten Genres somit als eminent wandelbare Gebilde, von denen nur Momentaufnahmen möglich sind. Entgegen einem immer wieder erhobenen Vorwurf gilt ihr Interesse dabei keineswegs nur

6 Diese Liste ist freilich nicht abschließend; zudem muss keines der genannten Elemente zwingend in einem Western vorkommen. So spielt *HIGH NOON* (USA 1952, Regie: Fred Zinnemann) – um ein besonders prominentes Beispiel zu nennen – ausschließlich im Western-Städtchen und kommt ganz ohne Indianer aus. Bereits hier wird deutlich, dass die Bausteine eines Genres keineswegs so fix sind, wie es auf den ersten Blick oft scheinen mag.

7 Siehe dazu auch Tynjanov, "Das literarische Faktum" sowie "Literarische Evolution".

dem Text; vor allem Jurij Tynjanov hob die Wichtigkeit des – literarischen und sozialen – Kontexts hervor: "Dass ein Faktum als *literarisches* Faktum existiert, hängt von seiner Differenzqualität ab (d. h. von seiner Korrelation sei es zur literarischen, sei es zur außerliterarischen Reihe)" ("Literarische Evolution", 442).

Insbesondere für Genres ist dieser Kontext von großer Bedeutung, denn als Gebrauchsbegriffe, die von ganz unterschiedlichen Gruppen – Produzenten, Rezipienten, Kritikern, Wissenschaftlern etc. – genutzt und geprägt werden, sind sie hochgradig variabel. Genres existieren nicht bloß als Konfigurationen im Text, vielmehr werden die textuellen Merkmale in einem konkreten historischen Kontext mit einem Genre assoziiert. "Gattungsklassifikationen stellen daher interpretatorische Handlungen dar, die den jeweiligen Text in eine bestimmte Reihe von Texten mit analogen Merkmalen einordnen" (Stolz 32).

Die Produktion und Rezeption eines einem Genre zugehörigen Werks geschieht somit immer vor einem bestimmten "Erwartungshorizont" (Jauß) respektive setzt ein "Genrebewusstsein" (Schweinitz, "Genre") voraus.

Ein Filmgenre muss aus dieser Perspektive keine logisch einwandfrei konstituierbare Klasse von Filmen sein, sondern vielmehr geht es darum, dass ein Komplex von Filmen tatsächlich durch ein (vor dem Hintergrund praktischer kulturindustrieller und sozialpsychologischer Zusammenhänge zu sehendes) *filmkulturell verankertes Genrebewusstsein* zusammengehalten wird. Erst das Genrebewusstsein verleiht dem "Genre-Code" als Faktor innerhalb des filmkulturellen Diskurses lebendige Existenz. Erst das praktisch wirksame Genrebewusstsein sorgt dafür, dass das Konzept 'Genre' sowohl bei der Filmproduktion als auch bei der Rezeption als Orientierungsgröße funktioniert. (Schweinitz, "Genre" 113; vgl. auch *Film* 79-97)

Das Genrebewusstsein ist nicht nur historisch veränderbar, sondern unterscheidet sich zudem je nach Publikum respektive Genre. So dürfte der Begriff 'Science Fiction' den meisten geläufig sein, bereits 'Cyberpunk' ist aber wohl nicht mehr so verbreitet und 'Steampunk' ist außerhalb von Kreisen, die sich intensiv mit SF beschäftigen, wahrscheinlich vollkommen unbekannt. Während SF-Aficionados mit dem Label 'Steampunk' bestimmte Motive und Plot-Elemente assoziieren, wird sich ein Außenstehender wenig drunter vorstellen können.

Unterschiedliche Benutzergruppen prägen unterschiedliche Genrekonzepte, das gilt auch für die Wissenschaft (vgl. Nies 333f.). Als eines der frühesten Beispiele hierfür kann wohl die aristotelische *Poetik* gelten – wenn man Aristoteles als eine Art Ur-Literaturwissenschaftler versteht –, die ursprünglich primär deskriptiven Charakter hatte, aber zur Grundlage zahlreicher Normpoetiken wurde. In der Filmwissenschaft gibt es das prägnante Beispiel des Melodramas: Wurde 'melodrama' in den US-amerikanischen Branchenblättern ursprünglich für an ein männliches Publikum gerichtete Actionfilme verwendet, fand später eine komplette Neudefinition statt. Heute versteht die Filmwissenschaft unter dem Begriff

'Frauenfilme', bei denen häusliche Dramen und große Gefühle im Zentrum stehen (Neale, "Melo Talk"; Altman 70-77). Auch Todorovs Phantastik kann als ein solches "critic-defined genre" (Altman 9) verstanden werden, das große Wirkung entfaltet hat (dazu später mehr).

Warum sich gewisse Genres – etwa Western, Fantasy, Science Fiction oder Krimi – beim breiten Publikum durchsetzen, müsste im Einzelfall untersucht werden. Insbesondere beim Film sind ökonomische Faktoren ein wichtiger Aspekt: Studios sind darum bemüht, an vergangene Kassenschlager anzuknüpfen, Erfolgsrezepte werden kopiert und variiert und allmählich bildet sich auf diese Weise ein Genre heraus. Die Vermarktung spielt hierbei eine wichtige Rolle. So konnte ich in meinem Artikel zur Mystery nachweisen, dass dieses Genre im Wesentlichen eine Erfindung des Fernsehsenders ProSieben war, die dazu diente, die Fernsehserie THE X-FILES (USA 1993-2002, Idee: Chris Carter) zu vermarkten (Spiegel, "Genre-Mysterium"). Eine Erfindung, die sich als äußerst erfolgreich erweisen sollte – Mystery ist heute im deutschen Sprachraum neben SF, Horror und Fantasy fest etabliert.⁸ Längst nicht jeder Genreneuschöpfung ist aber ein derartiger Erfolg vergönnt.

Genres haben somit eine textuelle und eine diskursive Seite und in der theoretischen Auseinandersetzung lassen sich entsprechend zwei Tendenzen ausmachen: Eine systematische, die darauf aus ist, Genres anhand in sich logischer und objektiver, im Text lokalisierbarer Elemente zu beschreiben, und eine historisch-pragmatische, welche die Entstehung und Nutzung eines Genres zu einem bestimmten Zeitpunkt untersucht. In ihrer jeweiligen Reinform schließen sich die beiden Ansätze mehr oder weniger aus, theoriegeschichtlich lässt sich aber sowohl in der Literatur- wie auch der Filmwissenschaft eine klare Tendenz weg von rein systematisierenden Modellen beobachten hin zu Ansätzen, welche versuchen, die systematisch-textuelle Ebene mit der historisch-pragmatischen zu verbinden.

Vor allem seit den 1970er Jahren sind eine Reihe von Ansätzen entstanden, welche diesen Brückenschlag versuchen. Hans Robert Jauss prägt im Rahmen seiner Rezeptionsästhetik (die u.a. stark auf den Arbeiten der russischen Formalisten aufbaut) den bereits erwähnten Begriff des *Erwartungshorizonts*, Wilhelm Voßkamp versteht Gattungen als *literarisch-soziale Institutionen* und der Soziologe Thomas Luckmann spricht von *kommunikativen Gattungen*.

Die Frage des Kontextes wird somit zur zentralen Aufgabe der Literaturwissenschaft. Die "Identität einer Gattung" wird damit zur Funktion des jeweiligen Kontextes: Ziel kann es nicht mehr sein, eine Logik der Gattungen zu erstellen, sondern historisch genau differenzierte, vielfach perspektivisch befragte "Mikrologien" zu erarbeiten, die

8 Allerdings ist Mystery in dieser Bedeutung eine rein deutsche Angelegenheit, was den diskursiven Aspekt der Genrebildung einmal mehr unterstreicht.

die jeweiligen Kontexte so genau wie möglich, doch stets mit dem Bewusstsein des Rezeptionshiatus zu situieren versuchen. Es gibt daher keine "Gattungsgesetze" oder "-regeln", sondern kleine Beschreibungsheuristiken im Sinne eines "pragmatisch konzipierten Gattungssystems". (Stolz 33)

Zur Konzeptualisierung ihres Gegenstands bemüht die neuere Genretheorie nicht mehr hierarchische Modelle mit festen Grenzen, sondern stattdessen Ansätze, die der Variabilität von Genres Rechnung tragen. So spricht der Filmwissenschaftler David Bordwell in Anlehnung an die Fuzzylogic von einer "fuzzy category" (148), andere bemühen das Wittgenstein'sche Konzept der *Familienähnlichkeit*⁹ oder den aus der kognitiven Psychologie stammenden Ansatz der *Prototypentheorie*.¹⁰

Der Filmwissenschaftler Jörg Schweinitz geht in seinem Aufsatz "'Genre' und lebendiges Genrebewusstsein" ausführlich auf die zentrale Rolle eines (historisch wandelbaren) Genrebewusstseins und die Nützlichkeit des Prototypenansatzes ein, plädiert aber entschieden dafür, entsprechende Modelle mit Analysen des (Film-)Texts zu kombinieren.

Gerade die Genreanalyse wird, während sie davon ausgeht, dass die 'narrative Logik' nicht mit 'rationaler Logik' gleichzusetzen ist, bei der Analyse der narrativen Logik des Hilfsmittels 'rationaler Logik' nicht entsagen können. [...] Die Genreanalyse, die insbesondere im Kontext kulturindustrieller Medienprodukte wie dem klassischen Hollywood-Film einen evidenten kulturellen Sachverhalt untersucht, kommt jedoch ihrer Natur nach nicht daran vorbei, innerhalb der als Genres untersuchten 'Felder' gebündelte Häufigkeiten, sei es motivischer, narrativer oder thematischer Art, zu thematisieren. Auch wenn sich diese Ähnlichkeiten kreuzen und überschneiden und allmählich verschieben, auch wenn sie sich im Kern des Genres bündeln und zu den Rändern hin 'ausfransen', wird die wissenschaftliche Bearbeitung des Themas 'Genre' des Hilfsmittels einer behutsamen Konturierung von intertextuellen Invarianten (mit partieller Geltung innerhalb der Genres) bzw. von Ähnlichkeitshäufungen nicht entsagen können. Diese sollten ihrerseits in offen texturierten, die Funktion von Prototypen akzentuierenden theoretischen Genre-Konzepten zusammengedacht werden, die genügend flexibel sind, dass sie sowohl den untersuchten Sachverhalten als auch den jeweiligen Forschungsinteressen angemessen sind. (116f.)

In seinem Buch *Film/Genre* entwickelt Rick Altman ein Modell, das Schweinitz' Ideal nahekommt.¹¹ Er schlägt darin drei Beschreibungsebenen für Genres vor:

-
- 9 Ludwig Wittgenstein entwickelt das Konzept der Familienähnlichkeit in seinen *Philosophischen Untersuchungen*, 276-81. Für eine an Wittgenstein angelehnte Konzeption literarischer Gattungen siehe Hempfer, "Zum begrifflichen Status".
 - 10 Hierfür grundlegend: Lakoff, *Women, Fire Dangerous Things*. Für Umsetzungen für die Filmtheorie vgl. Schweinitz, "'Genre'", für die Literatur Hempfer, "Zum begrifflichen Status".
 - 11 Zwar geht Altman nicht explizit auf die Prototypen-Theorie ein, doch ließe sich diese relativ problemlos mit seinem Ansatz kombinieren.

die semantische, die syntaktische und die pragmatische. Während die Semantik typische Motive umfasst, beschreibt die Syntax die Plotstrukturen. Mit der pragmatischen Ebene schließlich ist der Kontext gemeint, der Diskurs, der sich um ein Genre anlagert und es prägt: Wer wann wo und vor allem zu welchem Zweck eine Gruppe von Filmen wie bezeichnet.

Altmans Ansatz versucht im Grunde die Quadratur des Kreises, eine Kombination von systematischem und historisch-pragmatischem Vorgehen. Zwar ist er nicht systematisch in dem Sinne, dass er eine hierarchische Taxonomie mit klaren Grenzen erlauben würde, aber er macht es möglich, Genres sowohl in ihrer textlichen Materialisierung sowie als Objekte des Diskurses zu beschreiben. Damit verabschiedet sich die Genretheorie vom Anspruch einer allumfassenden Systematik; an ihre Stelle treten einzelne *Genre geschichten*. "Ziel ist die wissenschaftliche Beschreibung der Beziehungen, die zu einem gegebenen Zeitpunkt innerhalb einer Gattung wie auch zwischen Gattung und ihren generischen, literarischen und gesellschaftlichen Umfeldern funktionieren" (Kuon 311). Ein solches Vorgehen ist freilich aufwendig – der Literaturwissenschaftler Peter Kuon bezeichnet es als "meist überaus mühsam" (310) – letztlich ist es aber der einzige Weg, um Genres adäquat in ihrer historischen Wirksamkeit zu beschreiben.

Eine zentrale Einsicht Altmans ist, dass es faktisch keine *falschen* Genredefinitionen gibt, sondern nur unterschiedliche Gründe für deren Nutzung. Ein Hollywood-Studio will mit einem Genre-Label etwas anderes erreichen als ein Wissenschaftler oder ein Fan. Das heißt nun freilich nicht, dass jede Genredefinition gleich sinnvoll ist. Vielmehr gilt es stets zu fragen, in welchem Kontext eine Genrebestimmung entsteht und was mit ihr erreicht werden soll.

3. Wieder einmal Todorov

Für unsere Zwecke lohnt es sich, an dieser Stelle theoriegeschichtlich einen Schritt zurückzumachen und uns einmal mehr unserer "Leiche im Keller" zuzuwenden, denn im ersten Kapitel seiner *Einführung in die fantastische Literatur* ringt Todorov just damit, die systematische und die historische Perspektive auf Genres zu vereinen. Ziel dieses Abschnitts ist nicht, Todorovs Modell ein weiteres Mal einer umfassenden Kritik zu unterziehen. Seine *Einführung* ist aber eine hervorragende Illustration der besprochenen genretheoretischen Probleme.

Als Strukturalist ist Todorov zwar darum bemüht, das Phantastische auf eine schlüssige Struktur zurückzuführen, er ist aber keineswegs blind für die historische Veränderbarkeit von Genres. Seine Lösung:

Um jede Zweideutigkeit zu vermeiden, müsste man zwischen *historischen* Gattungen auf der einen und *systematischen* Gattungen auf der anderen Seite unterscheiden.

Die ersteren ergäben sich aus der Beobachtung der literarischen Wirklichkeit, die letzteren deduktiv aus theoretischen Überlegungen. Was wir in der Schule über die Gattungen gelernt haben, bezieht sich immer auf die historischen Gattungen. (16)

Historische Gattungen "sind Ergebnis der Beobachtung literarischer Fakten" (22), während die systematische Gattung aufgrund abstrakter Kriterien postuliert wird. Was Todorov hier formuliert, ist nichts anderes als die beiden zuvor skizzierten Positionen innerhalb der Genretheorie. Er scheint sich somit des Problems, welches der Gattungsbegriff mit sich bringt, durchaus bewusst, seine Lösung ist aber nur eine scheinbare. Denn wenn wir unter einer historischen Gattung ein sich permanent wandelndes Gebilde verstehen, ist für die Klassifikation letztlich wenig gewonnen. Dann ist die historische Gattung nur an einem bestimmten Punkt mit der systematischen deckungsgleich, entwickelt sich aber sogleich weiter.

Wie auch an anderen Stellen der *Einführung* scheint Todorov die Begrenzungen zu erahnen, die sich aus seinem strukturalistischen Ansatz ergeben, er ist aber (noch) nicht bereit, daraus die nötigen Konsequenzen zu ziehen. Würde die historische Gattung tatsächlich anhand der "Beobachtung der literarischen Wirklichkeit" modelliert, ließe sie sich kaum mit der systematischen Definition in Einklang bringen. Es erstaunt denn auch nicht, dass Todorov die Unterscheidung zwischen historischer und systematischer Gattung in den Folgekapiteln nicht wieder aufgreift, denn sie löst sein Problem nicht. Tatsächlich macht er auch nie explizit, was er eigentlich untersucht – eine historische oder eine systematische Gattung.

Maike van Delden und Uwe Durst argumentieren zwar, dass 'historische Gattung' lediglich meint, dass sich die in der systematischen Gattung beschriebene Struktur "historisch (als konkrete Erzählung) manifestiert" hat (312). Dies scheint sich auch mit Todorovs eigener Aussage zu decken, dass historische Gattungen ohnehin nur Realisierungen sogenannter komplexer systematischer Gattungen sind (damit sind systematische Gattungen gemeint, die über mehr als ein Merkmal definiert werden). Mit anderen Worten: Die historische Gattung ist letztlich doch wieder eine systematische.

Ganz abgesehen davon, dass dies weder der "Beobachtung literarischer Fakten" noch dem, "was wir in der Schule über die Gattungen gelernt haben", entspricht, stellt sich die Frage, wozu ein derartiger *historischer* Gattungsbegriff, der im Falle der Phantastik Texte aus ganz unterschiedlichen Epochen zusammenführt, noch gut sein soll. Für die Literaturgeschichte respektive die Geschichte einer Gattung wäre damit auf jeden Fall wenig gewonnen. Im Grunde fällt Todorov hier hinter die Erkenntnisse der russischen Formalisten zurück, denn der literarischen Evolution kann diese Aufteilung nicht Rechnung tragen.

Am Ende des ersten Kapitels merkt Todorov an, dass die von ihm entwickelten Gattungen "bloße Konstruktionen sind" (*Einführung* 23) und dass "strenggenommen die Beobachtung der Einzelwerke eine Gattungstheorie weder bestätigen

noch widerlegen kann" (ebd.). Mit dieser Einschätzung liegt Todorov zwar sicher richtig, er stellt damit aber sein eigenes so sehr auf Logik und innere Kohärenz bedachtes Vorgehen infrage.¹²

Vielleicht interpretiere ich zu viel in die Formulierung "Beobachtung literarischer Fakten" hinein, wenn ich darin zumindest Ansätze zu einem historisch-pragmatischen Genreverständnis sehe.¹³ Todorovs eigener wissenschaftlicher Werdegang scheint eine solche Leseweise allerdings zu stützen. Denn für ihn war mit der *Einführung* noch nicht das letzte Wort in Sachen Genretheorie gesprochen. In dem acht Jahre nach der *Einführung* erstmals veröffentlichten *Les genres du discours* (hier in der englischen Übersetzung zitiert) revidiert er seine Auffassung und vertritt nun einen primär historisch ausgerichteten Ansatz:

I believe we have a useful and operative notion that remains in keeping with the prevailing usage of the word if we agree to call genres only the classes of texts that have been historically perceived as such. [...] The *historical* existence of genres is signaled by discourse on genres. (*Genres in Discourse* 17)

Zwar ist Todorov auch hier nach wie vor davon überzeugt, dass sich historische Genres auf allgemeine Prinzipien zurückführen lassen (ebd. Anm. 10), in seiner Analyse konzentriert er sich allerdings ganz auf historische Genres. Die Genrekonzepktion der *Einführung* erscheint retrospektiv somit als Zwischenschritt auf dem Weg zu einem primär historisch ausgerichteten Genrebegriff.

Todorovs umstrittene These vom "Tod der Phantastik" deutet ebenfalls darauf hin, dass er die Gattung durchaus als historisch begrenztes Phänomen betrachtet.¹⁴ Ebenso die Aussage, das Phantastische trete "[s]ystematisch erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts – bei Cazotte in Erscheinung" und finde "ein Jahrhundert später [...] in den Novellen Maupassants" (*Einführung* 38) seine letzten Vertreter. Wie hier und an anderen Stellen deutlich wird, ist Todorov

12 Todorovs "skeptische[...] Reflexionen" (*Einführung* 23) gipfeln in einem grundsätzlichen Zweifel am Geschäft der Literaturwissenschaft. Da sich Literatur durch eine Differenz zur Alltagssprache definiere und aussage, "was allein sie aussagen kann" (24), könne man "von dem, was Literatur macht, nur reden, indem man selber Literatur macht. [...] Die Definition der Literatur selbst impliziert, dass man über sie nicht reden kann" (ebd.).

13 Thomas Wörtche erkennt bei Todorov eine "de facto rezeptionsästhetisch basierte[...] Orientierung" (54). Zwar geht es dabei vor allem um die Rolle des Lesers in Todorovs Modell, es ist aber ein weiterer Hinweis darauf, dass dieses keineswegs so strikt strukturalistisch ist, wie oft behauptet wird. Sonja Schmid geht noch weiter und sieht in der *Einführung* bereits die Wendung hin zu einem multidiskursiven Genrebegriff (24), was mir aber übertrieben scheint. Zwar ist die Rolle des (impliziten) Lesers durchaus nicht immer eindeutig, die Einschätzung, Todorov verlege "letztlich die Genrefrage in den Rezipienten selbst" (ebd.), ist aber eindeutig falsch.

14 Durst schreibt dazu: "Mit dieser jähren Literatursoziologie, die sogar die 'Psyche der Autoren' wieder ins Spiel bringt, zerstört Todorov die Kohärenz seiner Analyse" (273).

primär an der Literatur des 19. Jahrhunderts interessiert. Mit diesem Phantastikverständnis ist er auch keineswegs allein; vielmehr reiht er sich damit in einen – französischen – theoretischen Diskurs ein, der bis in die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts zurückreicht.¹⁵ *Fantastique* meint hier primär Schauerliteratur in der Folge der *Gothic Novel*,¹⁶ in deren Zentrum der Einbruch eines übernatürlichen Ereignisses in eine vorderhand realistische Welt steht, aber nicht rein wunderbare Literatur wie Mythen, Märchen oder Vorläufer der modernen Fantasy. In dieser

Bedeutung war und ist 'fantastique' eine Genrebezeichnung, fungiert als Sammelname für eine Gruppe von Texten, die vornehmlich im 19. Jahrhundert entstanden und u.a. mit den Namen Jan Potocki, Jacques Cazotte, Charles Nodier, E. T. A. Hoffmann, Edgar Allan Poe, Robert Louis Stevenson und Henry James verbunden sind. (Jehmlich 13)

Reimer Jehmlichs Beschreibung des französischen *fantastique* – er spricht auch von der klassischen Definition der Phantastik (ebd.) – deckt sich weitgehend mit dem Korpus, das Todorov untersucht. Dieter Penning hält ebenfalls fest, dass französische Autoren wie Georges Castex, Roger Caillois und Louis Vax – auf die sich Todorov ja auch bezieht – alle eine ähnliche Konzeption vertreten, bei der "das Phantastische der Konflikt zweier vom Standpunkt der Rationalität aus unvereinbarer Ordnungen bzw. Logiken ist, nämlich einer empirischen und einer spirituellen" (35f.). Die in der *Einführung* entwickelte Phantastik-Konzeption entspricht somit keineswegs bloß den "höchst privaten Anschauungen Todorovs zu diesem Thema" (Zondergeld 9), sondern steht in einer etablierten Tradition.

Obwohl er in den genannten Passagen historisch argumentiert, ist Todorovs Hauptanliegen letztlich aber doch klar ein systematisches. Denn indem er die etablierte Vorstellung der *littérature fantastique* auf ein Moment – die Unsicherheit, wie ein unglaubliches Ereignis einzustufen ist – eindampft und das Aufrecht-

15 Siehe dazu die Studie von Matthew Gibson. Am Beginn dieser Diskussion steht Charles Nodier, der auf einen Artikel von Walter Scott reagiert. Im Zentrum steht dabei das Werk E. T. A. Hoffmanns. Interessant ist Gibsons Bemerkung, dass sich diese frühen Phantastik-Konzeptionen noch nicht mit jener Todorovs decken: "It should be stressed that while Todorov's own definition of the *fantastique* is an indispensable aspect of the British Gothic novel (and of some of later French *fantastique* [...] novels), it in fact has little to do with the initial description of the *fantastique* in France and celebrations of Hoffmann's writing" (3)

16 Todorov schreibt zur *Gothic Novel*, dass es dort "das Fantastische im eigentlichen Sinne nicht [gibt], nur Gattungen, die ihm benachbart sind. Genauer gesagt, der Effekt des Fantastischen wird wohl erreicht, aber nicht über die ganze Dauer der Lektüre" (40f.). Damit sind zwei weitere problematische Aspekte seines Ansatzes erwähnt: Die Vorstellung, dass ein Genre nur für Teile eines Werks gelten respektive dass ein Text im Lauf der Lektüre das Genre wechseln kann (vgl. dazu Schmitz-Emans 82), und das Problem, dass Todorov in der ganzen *Einführung* mit Henry James' *The Turn of the Screw* und Prosper Mérimées "La Vénus d'Ille" nur zwei Beispiele für reine Phantastik anführt. Beides läuft einem gängigen Genreverständnis zuwider.

erhalten dieses Moments zum entscheidenden Kriterium erklärt, steigt er wieder aus der Genregeschichte aus.¹⁷ Phantastik wird so zu einem Phänomen, das potenziell in der ganzen Literatur der Neuzeit – sowie im Film – auftreten kann und historisch und kulturell so weit auseinanderliegende Beispiele wie Henry James' Novelle *The Turn of the Screw* (1898), Leo Perutz' Roman *St. Petri-Schnee* (1933), Haruki Murakamis Erzählung "Frosch rettet Toky" (2000) oder die Spielfilme *STALKER* (SU 1979, Regie: Andrej Tarkowskij), *MARTIN* (USA 1977, Regie: George A. Romero) und *THE BLAIR WITCH PROJECT* (USA 1999, Regie: Daniel Myrick und Eduardo Sánchez) umfasst.

Der Widerspruch zwischen systematischem und historischem Vorgehen, der die genretheoretische Diskussion prägt, geht somit mitten durch die *Einführung*. Entsprechend changiert Todorovs Position ständig zwischen systematischem und historischem Ansatz (und kann damit ihrerseits schon fast als phantastisch bezeichnet werden).

4. Gibt es Phantastik?

Todorovs Unterscheidung zwischen historischer und systematischer Gattung scheint mir geeignet, um die beiden Strömungen innerhalb der Genretheorie zu bezeichnen. Dass sich die beiden Herangehensweisen letztlich nicht zusammenführen lassen, sollte mittlerweile deutlich geworden sein. Das heißt nun freilich nicht, dass die beiden Ansätze jeweils für sich grundsätzlich unbrauchbar wären. Entscheidend ist vielmehr, dass man sich bewusst ist, welches Ziel man mit einer Genrebestimmung eigentlich verfolgt – geht es um eine Taxonomie, also um ein Zusammenfassen von Texten nach bestimmten abstrakten Kriterien, oder darum, nachzuzeichnen, wie sich Genres in einem komplexen Wechselspiel von Produktion und Rezeption historisch formieren? Beide Wege sind zulässig, sie führen aber zu unterschiedlichen Definitionen und Korpora.

Das historische Vorgehen setzt freilich voraus, dass ein bestimmtes Genre – respektive ein entsprechendes Genrebewusstsein – überhaupt je existiert hat, was ja keineswegs der Fall sein muss. Wie ich dargelegt habe, ist Todorovs Ansatz insofern historisch, als er ein Korpus geschichtlich mehr oder weniger zusammengehöriger Texte im Fokus hat. Inwieweit für diese *littérature fantastique* bei den zeitgenössischen – französischen – Lesern ein Genrebewusstsein existiert hat,

17 Ebenfalls rein systematisch ist das Genre des Unheimlichen, von dem Todorov schreibt, es sei "im Gegensatz zum Fantastischen kein wohlabgegrenztes Genre" und verliere sich "ins allgemeine Feld der Literatur" (*Einführung* 45). Mit dem, "was wir in der Schule über die Gattungen gelernt haben", hat dieses Genre definitiv nichts mehr gemein.

kann ich im Rahmen dieses Artikels nicht klären.¹⁸ Zumindest gibt es aber einen weit zurückreichenden Diskurs über diese Form der *littérature fantastique* (vgl. Blüher 143-63). Wie aber sieht die Situation im deutschsprachigen Raum aus? Hat historisch je ein Bewusstsein für ein Genre namens Phantastik existiert?

Die einzige mir bekannte Untersuchung, die diese Frage explizit behandelt, ist Marianne Wünschs *Die Fantastische Literatur der Frühen Moderne (1890-1930)*. Ihre Antwort fällt eindeutig aus:

"Fantastische Literatur" ist nun, jedenfalls im Rahmen meiner Unterscheidung, kein historischer Texttyp in dem Sinne, dass er Gattungsbegriff der Theorie der Zeitgenossen wäre: er ist dies nicht in der Goethezeit, und er ist dies nicht in der Literatur des frühen 20. Jahrhunderts, wenngleich hier Benennungen wie "Phantastischer Roman", z. B. im Untertitel von Meyrinks "Walpurgisnacht" (1917), gelegentlich auftreten. "Fantastische Literatur" wäre somit allenfalls eine Textsorte, die heute als Rückwirkung literaturwissenschaftlicher Theorie auf die literarische Praxis sehr stark dazu tendiert, ein Gattungsname zu werden. (11f.)

Dazu sei ergänzend gesagt, dass sich noch frühere Fundorte als die von Wünsch genannten finden lassen. So erschien bereits 1897 die Novellensammlung *Phantastische Geschichten* eines Autors namens Fritz Zilcken. Allerdings scheint es sich hier ebenfalls um einen Einzelfall zu handeln, der nicht in einem Genrezusammenhang steht. Aufschlussreich sind diesbezüglich auch Jakob Bleymehls 1965 erschienene *Beiträge zur Geschichte und Bibliographie der utopischen und phantastischen Literatur*. Bleymehl war ein leidenschaftlicher Sammler, der ab Juni 1964 die im Umdruck-Verfahren vervielfältigte *Sammlung Antares* herausgab, in der er phantastische und utopische Romane veröffentlichte. 1965 erschienen in diesem Rahmen die *Beiträge*, die sich aus kurzen Abrissen zur Geschichte der utopischen und phantastischen Literatur und einer umfangreichen Bibliografie zusammensetzen. Der Band ist das Werk eines begeisterten Laien ohne Anspruch auf wissenschaftliche Systematik, das zudem zahlreiche Fehler enthält.¹⁹ Dennoch ist es ein aufschlussreiches Beispiel dafür, welche Begriffe ein leidenschaftlicher Leser *nicht-realistischer* Texte Mitte der 1960er Jahre verwendet. Denn obwohl der Band das Attribut "phantastisch" prominent im Titel trägt, taucht der Terminus in der Folge erstaunlich selten auf, Leitbegriff ist vielmehr die Utopie. Wenn Bleymehl von "phantastischen Romane[n]" (69) oder "phan-

18 Die für die Germanistik zeitweise wichtige osteuropäische Tradition, in der u.a. Lem steht, werde ich ebenfalls nicht weiter diskutieren. Wie u.a. in Lems zweibändiger *Phantastik und Futurologie* deutlich wird, ist für ihn 'Phantastik' letztlich gleich bedeutend mit 'wissenschaftliche Phantastik' – also mit Science Fiction (dies gilt ebenso für die Studie von Kagarlitzki). Letztlich erklärt dies auch die großen Differenzen mit Todorov.

19 So wird etwa Lou Andreas-Salomé als Leo Andreas-Salome wiedergegeben und ihr 1902 erschienenenes *Im Zwischenland* zu *Im Zwischenreich* umgetauft (Bleymehl 102).

tastischer Literatur" (73) spricht, scheint er dies im Sinne eines maximalistischen Sammelbegriffs zu tun. Ein eigenständiges Genre ist damit nicht gemeint.

Ein historisches Genre namens 'Phantastik' beziehungsweise 'phantastische Literatur' scheint es somit nie gegeben zu haben. Als allgemein gebräuchliche Bezeichnung für Literatur sind 'Phantastik' oder 'phantastisch' – im Vergleich etwa zu Frankreich – relativ jung, wie Wünsch an anderer Stelle festhält: "Die feste Gattungsbezeichnung *Fantastische* oder *Phantastische Literatur* scheint sich erst spät im 20. Jh. eingebürgert zu haben; offenbar zunächst (über die Zwischenstufen der *Wissenschaftlich-phantastischen Erzählungen* und der *Wissenschaftlich-phantastischen Literatur*)" ("Phantastische Literatur" 72).

Freilich bedeutet der Umstand, dass der Begriff 'Phantastik' keine lange Geschichte hat, nicht, dass man ein bestimmtes historisches Genre nicht nachträglich so nennen könnte. Dieses Vorgehen wäre nicht weiter ungewöhnlich: H. G. Wells' Romane wurden zu Beginn nicht als *Scientific Romances* gehandelt,²⁰ Hugo Gernsback sprach anfangs noch von *Scientifiction* und J. R. R. Tolkien bezeichnete seine Romane als *Fairy-Stories*. In allen drei Fällen haben wir es dennoch mit Texten zu tun, die von ihren Zeitgenossen als mehr oder weniger homogene Gruppe wahrgenommen wurden respektive Genretraditionen (mit)begründet haben. Bei der Phantastik ist das dagegen gerade nicht der Fall. Wäre das anders, würden die ganzen Bestimmungsdiskussionen ja hinfällig.²¹ Für Wünsch folgt daraus:

das "Fantastische" kann nicht sinnvoll auf der texttypologischen Ebene, sondern es muss auf der Ebene elementarer Strukturen definiert werden: das "Fantastische" ist nicht als *Texttyp*, sondern es ist als eine vom Texttyp unabhängige *Struktur*, die als Element in verschiedene Texttypen und Medien integriert werden kann, einzuführen. Die Klassenbildung "*fantastische Literatur*" ist dann keine elementare, sondern eine abgeleitete Größe: sie bezeichnet die Texte, in denen das Fantastische *dominant* ist. (Wünsch, *Fantastische Literatur* 13)

Mit anderen Worten: Weil Phantastik nie ein historisches Genre war, geht Wünsch konsequent den systematischen Weg und verzichtet ganz auf den Begriff des Genres (in ihrem Fall der Gattung; vgl. Schmitz-Emans 93, Brooke-Rose 63). In *Die Konstitution des Wunderbaren* folge ich Wünsch diesbezüglich; während sie

20 "Wells's early novels – archetypes of the genre – were initially described [...] as 'fantastic and imaginative romances', and it was not until 1933 that Victor Gollancz issued an omnibus edition of eight novels as *The Scientific Romances of H.G. Wells*, thus giving the phrase its authoritative status" (Stableford 7).

21 Allenfalls wäre zu klären, inwieweit sich die französische *littérature fantastique* mit der *Gespensergeschichte* (vgl. Kanzog) oder der *Gothic Novel* deckt. Sollten sich hier Übereinstimmungen zeigen, wäre *Phantastik* als Bezeichnung eines historischen Genres ohnehin überflüssig.

aber explizit darauf verzichtet, eine neue Textsorte einzuführen, spreche ich in diesem Zusammenhang – primär mit Blick auf die SF – von einem "*fiktional-ästhetischen Modus*" (39). Letztlich bezeichne ich mit dieser terminologischen Neuschöpfung natürlich etwas Ähnliches wie Todorov mit seinem systematischen Genre. Indem ich den Begriff des Genres vermeide, möchte ich aber wie Wünsch betonen, dass ich damit keine historische Gruppe meine. Vielmehr verstehe ich den Modus als heuristisches Modell, das – im Gegensatz zum historischen Genre – eine gewisse kultur- und zeitübergreifende Gültigkeit besitzt.²²

Uwe Durst dagegen dreht Wünschs Argumentation gewissermaßen um: Da Genres für ihn ohnehin immer systematisch sind beziehungsweise historische Genres als bloße Manifestationen der systematischen im Grunde wenig Relevanz besitzen,²³ spricht er ausdrücklich von Genres: "Dem [Wünschs Ausführungen] ist entgegenzuhalten, dass jedes Genre eine Struktur haben muss und umgekehrt das Vorhandensein einer jeden Struktur zum Kriterium eines Genres erklärt werden kann" (25f.). Obwohl Durst auf dem Genrebegriff beharrt, ist sein Ansatz somit dezidiert systematisch. Das zeigt sich auch an der von ihm entwickelten Nomenklatur. Niemand käme auf die Idee, Genres mit Namen wie $W = R + N + W$ oder $W = R + W$ (Durst 173) für historisch-pragmatische Gebilde zu halten.

Obwohl es nicht überall so deutlich zutage tritt wie bei Durst – und sich die wenigsten Autoren dessen wirklich bewusst zu sein scheinen –, sind die meisten Monografien zur Phantastik letztlich klar systematisch ausgerichtet. Angesichts des Fehlens eines entsprechenden historischen Genres kann dies auch nicht weiter erstaunen. So fordert Florian F. Marzin in seiner 1982 erschienenen Untersuchung *Die phantastische Literatur* zwar, dass eine Genredefinition "in der Lage sein [sollte], sowohl diachronisch als auch synchronisch adäquat zu beschreiben" (40). Zu diesem Zweck müssten die "generischen Invarianten" ebenso wie die "generischen Variablen" bestimmt werden. Die generische Invariante wäre im Falle Marzins eine wenig überzeugende Neuformulierung des Todorov'schen Ansatz-

22 Wie die Phantastik ist auch die SF ein dezidiert neuzeitliches Phänomen. Insofern ist der Modus also durchaus als historisch zu verstehen. In Bezug auf die SF ist hier noch anzumerken, dass dieser Begriff sowohl als Genre- wie auch als Modusbezeichnung sinnvoll sein kann. Während Mary Shelleys *Frankenstein* zwar im Modus der SF angesiedelt ist, aber nicht vor dem Hintergrund eines SF-Genrebewusstseins entstanden ist, liegt z.B. bei der *Golden-Age-SF* ein sehr klar konturiertes historisches Genre vor. Ob auch für die Gegenwart noch von einem SF-Genre gesprochen werden kann, scheint mir dagegen weniger eindeutig. Angesichts der Breite, die das Phänomen SF angenommen hat, ist es insgesamt wohl zielführender von einzelnen Genres wie Cyberpunk oder Space Opera zu sprechen, die im SF-Modus angesiedelt sind.

23 So schreibt er unter anderem: "Tatsächlich ist es für die theoretische Konstituierung eines Genres nicht einmal notwendig, daß ein einziger Text die geforderten Merkmale wirklich besitzt" (Durst 59).

zes als "Interdependenz zweier Handlungskreise" (150), die generischen Variablen dagegen Motive wie "der Wolfsmensch", "das unsichtbare Gespenst" oder "die schleimigen Monster" (233). Diese stellen "den Punkt dar, an dem sozio-kulturelle Gegebenheiten, also textexterne Einflüsse die Erscheinungsform der Gattung im historischen Kontext mitprägen" (ebd.). Trotz Verweisen auf die russischen Formalisten, Jauß, Hempfer u.a., ist Marzins Ansatz, der diesbezüglich stark dem von Durst ähnelt, also nur in dem Sinne historisch, als er den wechselnden Motiven Rechnung trägt. Ansonsten haben wir es auch hier mit einem rein systematischen Ansatz zu tun.

Thomas Wörtche dagegen klammert die Genrefrage in seinem drei Jahre später erschienenen *Phantastik und Unschlüssigkeit* komplett aus. Wörtche wehrt sich zwar vehement dagegen, Phantastik als "ein umfassenderes Prinzip, das sich auf allen möglichen Ebenen des Textes und der dargestellten Phänomene, der Interpretation und der Intention manifestiert" (32), zu verstehen, und plädiert dafür, in ihr eine "spezifische Eigenschaft von literarischen Texten" (56) zu sehen. "[O]b es sich bei der Phantastik tatsächlich um eine Gattung handelt" (36), will er aber nicht entscheiden.²⁴

Als eher obskure Fußnote möchte ich noch kurz auf die zu Beginn erwähnte Studie von Rainer eingehen, die als einzige mir bekannte einen historischen Genre-Ansatz vertritt (auch wenn dies der Autorin offensichtlich nicht bewusst ist). Zu Beginn geht sie kurz auf den Gattungsbegriff ein, belässt es aber bei allgemeinsten Ausführungen und der lapidaren Feststellung, dass "das Gebiet der Gattungsstudien von jeher ein problematisches und diskutierbares Fach" (22) gewesen sei. Für ihr eigenes Vorhaben sieht sie keinen weiteren Diskussionsbedarf.

Anschließend skizziert Rainer, wie sich Phantastik als Kategorie des Buchmarkts und aus der Sicht der Leser präsentiert. Um ein entsprechendes Genrebewusstsein nachzuzeichnen, wäre dies auch das richtige Vorgehen. Allerdings führt ihr Versuch ins Nichts. Das liegt noch nicht einmal an der geringen Anzahl von Quellen, die sie auswertet, sondern vor allem daran, dass sie sich nie darüber Gedanken macht, was sie in ihrem Buch eigentlich untersucht. Das Ergebnis ist eine einzige Abfolge von Widersprüchen. So hält sie zu Beginn fest, dass es zahlreiche Versuche gäbe, das Phantastische zu definieren, und dass "kaum eine Arbeit [...] auf diesem Gebiet vollständig mit einer anderen in Bezug auf die Definition übereinzustimmen [scheint]" (22). Kurz darauf ist dann aber folgender Satz zu lesen: "Die goldenen Zeiten der regelrechten phantastischen Literatur

24 Renate Lachmann versteht Phantastik ebenfalls nicht als eigenständiges Genre, wobei allerdings nie recht klar wird, in welche Kategorie sie ihrer Meinung nach gehört. Unter anderem bezeichnet sie Phantastik als "Meta-Anthropologie oder Anti-Anthropologie" (9), "als mnemotechnische Institution der Kultur" (11) und als "eine Schreibweise, einen 'Modus des Schreibens'" (12).

sind jedoch [...] als klar definiertes, abgegrenztes und hermetisches Genre [...] längst am Ausklingen" (26). Anscheinend gab es trotz der angesprochenen Definitionsprobleme einmal ein "klar definiertes, abgegrenztes und hermetisches Genre" namens phantastische Literatur; wann dieses Genre existiert hat und welche Texte zu den "tatsächlichen Angehörigen der phantastischen Literatur" (ebd.) zu zählen sind, legt Rainer aber nicht dar.

Rainers Vorgehen ist durchaus typisch, da für sie offensichtlich von Anfang an feststeht, dass es *irgendwo da draußen* einmal ein klar konturiertes Genre namens 'phantastische Literatur' gegeben hat. Entsprechend kommt sie auch nicht auf die Idee, dass die von ihr beobachteten vermeintlichen Zersetzungserscheinungen einzig der Tatsache geschuldet sind, dass das Attribut "phantastisch" seit jeher uneinheitlich verwendet wird. Ironischerweise deckt sich dies wiederum mit dem Ergebnis ihrer nicht repräsentativen Leserbefragung, dass "[d]ie phantastische Literatur als eigenständiges, kreatives und wachsendes Genre [...] nicht wirklich im aktiven Inventar der durchschnittlichen Leserschaft vorhanden zu sein" (30) scheint. Kurz: Phantastische Literatur existiert weder als einheitliche Kategorie des Buchmarkts, noch besitzen die Leser ein entsprechendes Genrebewusstsein.

5. Systematisches Ende

Im historischen Wörterbuch *Ästhetische Grundbegriffe* schreiben Hans Krah und Marianne Wünsch, dass ein Konsens bestehe, "dass das Phantastische nicht als Gattung oder Texttyp aufzufassen [sei]" (801). Diese Aussage scheint mir nur dann richtig, wenn man Wünschs Prämisse übernimmt, dass eine Struktur noch keinen Texttyp – in unserem Fall ein Genre – begründet. Zumindest Uwe Durst ist ausdrücklich nicht dieser Ansicht und die meisten anderen Autoren scheinen sich darüber schlichtweg keine Gedanken zu machen. Wie sich aber deutlich zeigt, verfahren letztlich alle diskutierten Untersuchungen systematisch, denn ein historisches Genre der phantastischen Literatur hat nie existiert.

Wie ich zu Beginn schon geschrieben habe, ist es nicht mein Ziel, mit diesem Artikel für eine bestimmte Phantastik-Definition zu werben. Es geht mir auch nicht darum, systematisches und historisch-pragmatisches Vorgehen gegeneinander auszuspielen, denn beide haben ihre Berechtigung. Allerdings folge ich Wünsch (aber auch Schweinitz und dem "späten" Todorov) in der Forderung, nur im Falle von Textgruppen, welche für die Zeitgenossen tatsächlich existiert haben, von Genres respektive Gattungen zu sprechen. Die Phantastik wäre somit *kein* Genre. Es wäre bereits viel erreicht, wenn sich diese Sprachregelung durchsetzen würde und rein systematische Klassifikationen somit deutlich von historisch-pragmatischen unterschieden werden könnten.

Dass diese Differenzierung bislang kaum vorgenommen wurde, hängt mit einem grundlegenden Problem zusammen: Zwischen Genretheorie und den Untersuchungen zu einzelnen Genres verläuft in der wissenschaftlichen Praxis ein tiefer Graben. Die in diesem Artikel referierten Erkenntnisse der Genretheorie sind alles andere als neu, sie scheinen sich aber nur in Einzelfällen in konkreten Studien niederzuschlagen; vielerorts herrscht genretheoretische Ahnungslosigkeit. Nur wenige nehmen die "meist überaus mühsam[e]" Arbeit (Kuon 310) auf sich und beschreiben die Entwicklung eines Genres in allen relevanten Dimensionen.²⁵ Dabei scheint es sich allerdings keineswegs um eine Eigenheit der Phantastikforschung zu handeln; Michael Basseler, Ansgar Nünning und Christine Schwanke sehen hier vielmehr ein generelles Problem im Verhältnis von – in ihrem Fall – Literaturtheorie und Literaturgeschichte, die kaum im Austausch miteinander stünden (3).

Ich habe mich in diesem Artikel auf Arbeiten konzentriert, welche erzählende Medien zum Gegenstand haben. Nun gibt es aber Stimmen, die für einen deutlich weiter gefassten Phantastikbegriff plädieren. Und nicht zuletzt steht in der Satzung der GFF, dass ihr Zweck darin liege, "die wissenschaftliche Erforschung der Fantastik in Kunst, Literatur und Kultur" zu fördern. Um dieser Forderung nachzukommen, scheint eine viel weiter gefasste Konzeption von Phantastik nötig als die bislang diskutierten.

Persönlich habe ich große Zweifel, ob es möglich ist, einen Phantastikbegriff zu entwickeln, der derart weit gefasst ist und dennoch eine brauchbare analytische Kategorie darstellt. Mögen Übertragungen auf die bildende Kunst noch möglich sein (vgl. Krah und Wunsch 804-7), sehe ich bei anderen Kunstformen wie Musik oder Architektur praktisch unüberwindbare Probleme. Dies zeigt sich auch im zu Beginn erwähnten Metzler-Handbuch, in dem eine Vielzahl von Ansätzen mehr oder weniger unkommentiert nebeneinanderstehen.

Dass dem Metzler-Handbuch kein einheitlicher Phantastikbegriff zugrunde liegt, ist nicht weiter erstaunlich, denn sehr wahrscheinlich lässt sich ein solcher gar nicht konzipieren (und wäre für ein derartiges Handbuch auch nicht nötig). Sehr wohl möglich und auch nötig wäre es aber, diesen Umstand zu thematisieren.²⁶

25 Vor allem in der englischsprachigen Forschung gibt es mittlerweile durchaus Autoren, welche die Erkenntnisse der Genretheorie umsetzen. Zur SF siehe hierzu etwa die Arbeiten von Paul Kincaid, Roger Luckhurst, Sherryl Vint und Mark Bould sowie John Rieder. Eine deutschsprachige Studie zur – filmischen – Fantasy, die von einem historisch-pragmatischen Genreverständnis ausgeht, hat unlängst Sonja Schmid vorgelegt.

26 Clemens Ruthner stellt in der Einleitung zum Sammelband *Nach Todorov* die Frage, "ob Phantastik – oder: das Phantastische? – besser als *Genre*, als *Diskurs* oder bloß als *Struktur* zu fassen wäre" ("Im Schlagschatten" 9) und listet in der Folge fast ein Dutzend verschiedene Forschungsperspektiven auf.

Leider geschieht dies nur im Ansatz. Wohl ist von den "medialen Ausprägungen, den unterschiedlichen Genres, den dominierenden Diskursen" die Rede, Formulierungen wie "Realitätsformen des Phantastischen" (1) oder der "Besonderheit des Phantastischen als kulturellem Phänomen" suggerieren aber fortlaufend, dass *das* Phantastische als im Prinzip evidenten Phänomen existiert. Dies scheint mir mittlerweile aber sehr zweifelhaft. Und so halte ich es für sinnvoller, von Anfang an die je nach Medium und Disziplin beträchtlichen Unterschiede in den jeweiligen Phantastik-Konzeptionen zu betonen.

Das bringt mich nun zu meinem Schluss-Plädoyer: Unabhängig davon, welche Definition und welche Terminologie man wählt, sollte man als Wissenschaftler auf dem Gebiet der Phantastik sich und den Lesern stets bewusst machen, auf welcher Ebene man sich bewegt; geht es um Textsorten – und wenn ja, ist der Ansatz historisch oder systematisch –, um eine Struktur, eine Motivgruppe, eine Rezeptionshaltung oder eine Ästhetik? Wir brauchen als Phantastik-Forscher keine normierte Nomenklatur, aber wir sollten uns immer Rechenschaft darüber ablegen, wovon wir sprechen, wenn wir von Phantastik sprechen.

Zitierte Werke

- Altman, Rick. *Film/Genre*. 1999. London: BFI, 2000.
- Basseler, Michael, Ansgar Nünning und Christine Schwanecke. "The Cultural Dynamics of Generic Change: Surveying Kinds and Problems of Literary History and Accounting for the Development of Genres". *The Cultural Dynamics of Generic Change in Contemporary Fiction: Theoretical Frameworks, Genres and Model Interpretations*. Hg. Michael Basseler, Ansgar Nünning und Christine Schwanecke. Trier: WVT, 2013. 1-40.
- Bleymehl, Jakob. *Beiträge zur Geschichte und Bibliographie der utopischen und phantastischen Literatur*. 1965. Hg. Dieter von Reeken. Lüneburg: Dieter von Reeken, 2014.
- Blüher, Karl Alfred. *Die französische Novelle*. Francke: Tübingen, 1985.
- Bordwell, David. *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge: Harvard UP, 1989.
- Brittnacher, Hans Richard und Markus May, Hg. *Phantastik: Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart: Metzler, 2013.
- Brooke-Rose, Christine. *A Rhetoric of the Unreal: Studies in Narrative and Structure, Especially of the Fantastic*. Cambridge: Cambridge UP, 1981.
- Castex, Georges. *Le conte fantastique en France: De Nodier à Maupassant*. Paris: Corti 1951.
- Cailliois, Roger. "De la féerie à la science-fiction. L'image fantastique". *Images, Images ... Essais sur le rôle et les pouvoirs de l'imagination*. Paris: Corti, 1966. 13-59.
- Dunker, Axel. "Terminologien und Gattungsnamen". *Handbuch Gattungstheorie*. Hg. Rüdiger Zymner. Stuttgart: Metzler, 2011. 25f.
- Durst, Uwe. *Theorie der phantastischen Literatur*. 2001. Berlin: LIT, 2010.
- Gibson, Matthew. *The Fantastic and European Gothic: History, Literature and the French Revolution*. Cardiff: U of Wales P, 2013.
- Hempfer, Klaus W. *Gattungstheorie*. München: Fink, 1973.

- . "Zum begrifflichen Status der Gattungsbegriffe: von 'Klassen' zu 'Familienähnlichkeiten' und 'Prototypen'". *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 120 (2010): 14-32.
- Hickethier, Knut. "Genretheorie und Genreanalyse". *Moderne Film Theorie*. Hg. Jürgen Felix. Mainz: Bender, 2003. 62-96.
- Jauß, Hans Robert. *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*. 1967. Konstanz: DVK Universitätsverlag, 1969.
- Jehmlich, Reimer. "Phantastik - Science Fiction - Utopie: Begriffsgeschichte und Begriffsabgrenzung". *Phantastik in Literatur und Kunst*. Hg. Christian W. Thomsen und Jens Malte Fischer. Darmstadt: WBG Darmstadt, 1980. 11-33.
- Kagarlitzki, Juli. *Was ist Phantastik: Ein Essay*. 1974. Berlin: Das Neue Berlin, 1977.
- Kanzog, Klaus. "Gespenstergeschichte". *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. 1. Hg. Klaus Weimar, Harald Fricke, Klaus Grubmüller und Jan-Dirk Müller. Berlin: De Gruyter, 2007. 718-20.
- Kincaid, Paul. "On the Origins of Genre". *Extrapolation: A Journal of Science Fiction and Fantasy* 44.4 (2003): 409-19.
- Krah, Hans und Marianne Wünsch. "Phantastisch/Phantastik". *Ästhetische Grundbegriffe: Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Bd. 4.. Hg. Karlheinz Barck. Stuttgart: Metzler, 2002. 798-814.
- Kuhn, Thomas Samuel. *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen*. 1962. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1976.
- Kuon, Peter. "Gattung als Zitat: Das Paradigma der literarischen Utopie". *Zur Terminologie der Literaturwissenschaft: Akten des IX. Germanistischen Symposions der Deutschen Forschungsgemeinschaft Würzburg 1986*. Hg. Christian Wagenknecht. Stuttgart: Metzler, 1988. 309-25.
- Lachmann, Renate. *Erzählte Phantastik: Zu Phantasiegeschichte und Semantik phantastischer Texte*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2002.
- Lakoff, George. *Women, Fire and Dangerous Things: What Categories Reveal About the Mind*. Chicago: U of Chicago P, 1987.
- Lem, Stanislaw. *Phantastik und Futurologie*. Bd. 1. 1964. Suhrkamp: Frankfurt/M., 1977.
- . *Phantastik und Futurologie*. Bd. 2. 1964. Suhrkamp: Frankfurt/M., 1980.
- . "Tzvetan Todorovs Theorie des Phantastischen". 1970. *Essays*. Bd. 1. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1981. 9-34.
- Luckhurst, Roger. *Science Fiction*. Cambridge: Polity, 2005.
- Luckmann, Thomas. "Kommunikative Gattungen im kommunikativen Haushalt einer Gesellschaft". *Der Ursprung von Literatur*. Hg. Gisela Smolka-Kordt, Peter Spangenberg und Dagmar Tillmann-Bartylla. München: Fink, 1988. 279-88.
- Marzin, Florian F.: *Die phantastische Literatur: Eine Gattungsstudie*. Frankfurt/M.: Lang, 1982.
- Murakami, Haruki. "Frosch rettet Tokyo". 2000. *Nach dem Beben*. München: btb, 2007. 97-121.
- Neale, Steve. "Melo Talk: On the Meaning and Use of the Term Melodrama in the American Trade Press". *Velvet Light Trap* 32 (1993): 66-89.
- . "Questions of Genre". 1990. *Film Genre Reader IV*. Hg. Barry Keith Grant. Austin: Texas UP, 2012. 178-202.
- Nies, Fritz. "Für die stärkere Ausdifferenzierung eines pragmatisch konzipierten Gattungssystems". *Zur Terminologie der Literaturwissenschaft: Akten des IX. Germanistischen Symposions*

- der Deutschen Forschungsgemeinschaft Würzburg 1986. Hg. Christian Wagenknecht. Stuttgart: Metzler, 1988. 326-36.
- Penning, Dieter. "Die Ordnung der Unordnung: Eine Bilanz zur Theorie der Phantastik". *Phantastik in Literatur und Kunst*. Hg. Christian W. Thomsen und Jens Malte Fischer. Darmstadt: WBG Darmstadt, 1980. 34-51
- Perutz, Leo. *St. Petri-Schnee*. 1933. Hg. Hans-Harald Müller. Wien: Zsolnay, 2007.
- Rainer, Karin Angela. *Neue Ansätze, Analysen und Lesarten der phantastischen Literatur. Typische und atypische Repräsentationen – Frauen und phantastische Literatur – Einblicke in die phantastische Stadtliteratur Wiens*. Frankfurt/M.: Lang, 2014.
- Rieder, John. "On Defining SF, or Not: Genre Theory, SF, and History". *Science Fiction Studies* 111 (2010): 191-209.
- Ruthner, Clemens. "Im Schlagschatten der 'Vernunft'. Eine präliminare Sondierung des Phantastischen". *Nach Todorov: Beiträge zu einer Definition des Phantastischen in der Literatur*. Hg. Clemens Ruthner, Ursula Reber und Markus May. Tübingen: Francke, 2006. 7-14.
- Schmid, Sonja. *Im Netz der Filmgenres: The Lord of the Rings und die Geschichtsschreibung des Fantasygenres*. Marburg: Tectum, 2014.
- Schmitz-Emans, Monika. "Phantastische Literatur: Ein denkwürdiger Problemfall". *Neoheicon* XXII.2 (1995): 53-116.
- Schweinitz, Jörg. "'Genre' und lebendiges Genrebewusstsein: Geschichte eines Begriffs und Probleme seiner Konzeptualisierung". *montage/av* 3.2 (1994): 99-118.
- . *Film und Stereotyp: Eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie. Zur Geschichte eines Mediendiskurses*. Berlin: Akademie, 2006.
- Spiegel, Simon. *Die Konstitution des Wunderbaren: Zu einer Poetik des Science-Fiction-Films*. Marburg: Schüren, 2007.
- . *Theoretisch phantastisch: Eine Einführung in Tzvetan Todorovs Theorie der phantastischen Literatur*. Murnau: p.machinery, 2010.
- . "Das große Genre-Mysterium: Das Mystery-Genre". *Zeitschrift für Fantastikforschung* 7 (2014): 2-26.
- Stableford, Brian M. *Scientific Romance in Britain, 1890-1950*. London: Fourth Estate, 1985.
- Stolz, Peter. "Der literarische Gattungsbegriff: Aporien einer literaturwissenschaftlichen Diskussion. Versuch eines Forschungsberichts zum Problem literarischer Gattungen". 1990. *Theorie der Gattungen*. Hg. Siegfried Mauser. Laaber: Laaber-Verlag, 2005. 2433.
- Todorov, Tzvetan. *Genres in Discourse*. 1978. Cambridge: Cambridge UP, 1990.
- . *Einführung in die fantastische Literatur*. 1970. Frankfurt/M.: Fischer, 1992.
- Tomaševskij, Boris. *Theorie der Literatur. Poetik*. 1931. Hg. Klaus-Dieter Seemann. Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1985.
- Tynjanov, Jurij. "Das literarische Faktum". 1924. *Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*. Bd. 1. Hg. Jurij Striedter. München: Fink, 1971. 394-431.
- . "Über die literarische Evolution". 1927. *Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*. Bd. 1. Hg. Jurij Striedter. München: Fink, 1971. 433-61.
- Van Delden, Maike und Uwe Durst. "Einführung in die Einführung: Rezension von Simon Spiegels *Theoretisch phantastisch*". *Inklings: Jahrbuch für Literatur und Ästhetik* 29 (2011): 311-15.
- Vax, Louis. *L'art et la littérature fantastiques*. Paris: Presses Universitaires de France, 1960

- Vint, Sherryl und Mark Bould. "There is No Such Thing as Science Fiction". *Reading Science Fiction*. Hg. James E. Gunn, Marleen S. Barr und Matthew Candelaria. Basingstoke: Palgrave, 2008. 43-51.
- Voßkamp, Wilhelm. "Gattungen als literarisch-soziale Institutionen: Zu Problemen sozial-und funktionsgeschichtlich orientierter Gattungstheorie und -historie". *Textsortenlehre – Gattungsgeschichte*. Hg. Walter Hinck. Heidelberg: Quelle & Meyer, 1977. 27-44.
- Wittgenstein, Ludwig. "Philosophische Untersuchungen". 1953. *Werkausgabe* Bd. 1. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1984. 225-618.
- Wörtche, Thomas. *Phantastik und Unschlüssigkeit: Zum strukturellen Kriterium eines Genres. Untersuchungen an Texten von Hanns Heinz Ewers und Gustav Meyrink*. Meitingen: Corian, 1987.
- Wünsch, Marianne. *Die Fantastische Literatur der Frühen Moderne (1890-1930): Definition, denkgeschichtlicher Kontext, Strukturen*. München: Fink, 1991.
- . "Phantastische Literatur". *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. 3. Hg. Klaus Weimar, Harald Fricke, Klaus Grubmüller und Jan-Dirk Müller. Berlin: De Gruyter, 2007. 71-74.
- Zilcken, Fritz. *Phantastische Geschichten: Drei Novellen*. Leipzig: Liebeskind, 1897.
- Zondergeld, Rain A. "Vorwort". *Phaicon 1: Almanach der phantastischen Literatur*. Hg. Rain A. Zondergeld. Frankfurt/M.: Insel, 1974. 9-10.
- Zymner, Rüdiger. *Gattungstheorie: Probleme und Positionen der Literaturwissenschaft*. Paderborn: mentis, 2003.